



OP Traducciones 1. Ficciones reales: alternativas a los hechos alternativos

DISCUSIÓN

Hal Foster



1. A pesar de los rumores de su desaparición, lo real persiste. La labor de su producción es “obstinada”, según argumentan Alexander Kluge y Oskar Negt; persiste en el mobiliario que puebla inadvertido nuestra cotidianeidad. Lo real es tan inextricable como la historia, añade Fredric Jameson; ninguno de los dos puede ser trascendido. Si estas formulaciones parecen correctas, entonces la cuestión de lo real no es un asunto de su presencia sino de su posición: dónde está ubicado, cómo, por quiénes y por qué razones. Una forma de reconciliarse con cierta crítica, arte y literatura es a través de estos marcos.¹

¿Podemos decir que la crítica moderna tomó sus directrices de Marx, Freud y Nietzsche, pero ¿qué tienen en común estos pensadores? Podemos decir que la “hermenéutica de la sospecha” (como la llamó Paul Ricoeur): la conjetura de que lo real está oculto o enterrado y el crítico debe encontrarlo o desenterrarlo.² Para Marx, por supuesto, la verdad no reconocida de la historia es la lucha de clases; este es el relato oculto que debe ser extraído de toda otra explicación. Para Freud, la realidad inconsciente de la vida subjetiva es el conflicto psíquico; tal es el contenido latente que debe ser sonsacado de la manifiesta confusión de nuestros sueños, síntomas y lapsus. En tanto para Nietzsche, la fuerza innombrada que está detrás de cualquier sistema de pensamiento es una voluntad de poder, que ha de ser desafiada o celebrada según se crea adecuado. La Escuela de Fráncfort se valió de las tres posturas y una instancia clave de su crítica mordaz sigue siendo la valoración de Brecht de la fotografía *Neue Sachlichkeit* a instancias de Benjamin: “Una foto de las fábricas de Krupp o AEG apenas nos instruye sobre tales instituciones”, subraya Brecht en referencia a la

empresa siderúrgica y la compañía eléctrica. “La reificación de las relaciones humanas, por ejemplo, la fábrica, no revela ya las últimas de entre ellas. Es por lo tanto un hecho que hay que *construir* algo, algo artificial, fabricado”.³ Esta afirmación capta el gesto característico de la crítica de la ideología: exponer lo real que está detrás de las representaciones que lo ocultan o lo apuntalan. Como indica Brecht, un modo de intentar esta revelación en el arte es mediante una imagen o un texto (o, de John Heartfield a Barbara Kruger, una combinación de ambos) que es “construida”, ensamblada.

3. Un paradigma tardío de la crítica de la ideología es *Mitologías* (1957), donde, con una mezcla del viejo extrañamiento brechtiano y la nueva decodificación estructuralista, Roland Barthes lee diferentes manifestaciones de la cultura media (por ejemplo, la muestra *The Family of Man* curada por Edward Steichen en 1955, las guías de viaje *Guía Azul*) como mitologías de clase que presentan creencias específicas como verdades generales. *Mitologías* fue un primer manual de sospecha crítica para muchos artistas y críticos; su influencia fue particularmente fuerte en prácticas conceptuales y feministas que hacían uso de la apropiación de imágenes (como en los casos de Victor Burgin y Sherrie Levine). Sin embargo, después de Mayo del 68, Barthes reconsideró sus ideas: “Cualquier estudiante denuncia el carácter burgués o pequeñoburgués de tal o cual forma”, escribía en 1971. “Ya no son los mitos los que deben ser desenmascarados (la doxa ya se encarga de ello), es el signo en sí mismo el que debe ser sacudido”.⁴ ¿Qué podría ser más radical que este llamado cuasi-maoísta a una “semioclasia” que vaya más allá de la desmitificación para atacar la representación en sí? Los signos que hilvanan lo real no habían de ser meramente expuestos sino completamente destruidos.

4. En última instancia, sin embargo, lo real fue sólo reposicionado: ya no oculto o enterrado, ahora se creía que se encontraba, ignorado pero a la vista, en la superficie de las cosas. Una señal de este cambio, que pronto se asoció con la teoría posestructuralista, fue otro ensayo de Barthes, “L’effet de réel” (“El efecto de lo real”, 1968), que consideraba la función del detalle en narrativas decimonónicas, tanto ficcionales como históricas (sus estudios de caso eran Flaubert y Michelet, respectivamente).⁵ En tales narrativas, según Barthes, se espera que todo tenga significado; incluso detalles incidentales que no parecen significar lo hacen, puesto que lo que significan es la insignificancia, y la aparente falta de significado de los meros hechos del mundo contingente ayuda a asegurar la evocación realista de lo real. En esta explicación, nada escapa del “imperio de los signos”, y de allí no había más que un corto trecho para ver al realismo *in toto* como un sistema de convenciones, como lo hizo Barthes en *S/Z* (1970), su meticuloso análisis del cuento “Sarrasine” de 1830. Allí demostró, línea por línea, cómo lo que Balzac hacía era “remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente”, es decir, cómo la narración “no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real”. Barthes concluye: “Por esto el realismo no puede ser tildado de ‘copiador’, sino más bien de ‘plagiario’ (por obra de una *mimesis* secundaria, copia de lo que ya está copiado”.⁶ Una década después, esta figura del “plagiario” [*pasticheur* en francés] se convirtió en la encarnación dominante del artista posmoderno, tanto en la forma del pintor neoexpresionista que mezclaba motivos históricos y pop, como del apropiacionista crítico que sometía a análisis estereotipos mediáticos. Desde un punto de vista semiótico, estos oponentes ideológicos tiraban del mismo carro.

5. Barthes contribuyó a los primeros dos marcos de lo real y ejemplificó un tercero. Aquí lo real seguía unido al detalle que se resiste al significado, pero ahora se localizaba tanto en el sujeto como en el objeto. Este detalle es el famoso *punctum* que Barthes propuso en *La cámara lúcida* (1980), el punto involuntario de una fotografía que punza el inconsciente del espectador: “es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”.⁷ Postulado por Lacan, este tercer posicionamiento de lo real, que podríamos llamar traumatofílico, difiere de los dos primeros en varios aspectos claves. En el marco de crítica de la ideología, el crítico expone lo real, mientras que aquí lo real expone al sujeto; y en el marco posestructuralista, el sujeto es desplazado y lo real subsumido, mediante convenciones y códigos, mientras que aquí el sujeto vuelve a ser convocado como testigo de lo real, que ahora se entiende como traumático.⁸ ¿Qué podría ser más real que lo real que se resiste a toda simbolización? Sin embargo, gradualmente se volvió evidente que este real también podía ser codificado; de hecho, podía ser pensado como un realismo en sí mismo. Este fue el caso del arte y la ficción de la década de 1990, ejemplificados en las obras de Mike Kelley y Dennis Cooper, una vez que sus tropos de desfiguración y daño psíquico quedaron establecidos.

6. De una u otra manera, todos los marcos de lo real mencionados rechazaban la idea ingenua de que una obra realista es un espejo del mundo. No obstante, el supuesto del reflejo vuelve a inmiscuirse cuando asociamos demasiado directamente panoramas culturales a procesos económicos. Sin embargo, podríamos arriesgar aquí algunas conexiones entre ambos registros, al menos para subrayar que de hecho existen. Jameson entendió la transición al posmodernismo en términos de un colapso del signo bajo el capitalismo avanzado. En la época moderna, señala, “la reificación

'liberaba' al signo de su referente", tal como se evidencia en la abstracción que impregnó las artes. Sin embargo, esta "disolución" sólo se profundizó en el posmodernismo: ahora interior al signo, la reificación continuó su trabajo "liberando al significante del significado, o del propio sentido".⁹ Aquí nuestro segundo marco de lo real, lo real como efecto textual, se vio repentinamente reposicionado, pues tal semioclasma se daba ahora a hacer el trabajo cultural de un orden capitalista pródigo en "significantes flotantes". En parte, el tercer marco de lo real —lo real como afecto traumático— se desprendía del reconocimiento de que el colapso posmodernista del signo no era tan resistente al capitalismo avanzado como se presumía, y que incluso podía estar en consonancia estructural con ese orden. Por supuesto, otras fuerzas estaban también en funcionamiento en este desplazamiento de lo textual a lo traumático: la crisis del sida, la pobreza sistémica, el racismo, el sexismo, un Estado de bienestar roto, un cuerpo político herido.¹⁰ Hasta cierto punto, no obstante, el "cuerpo doliente" emergía como una protesta contra el imperio de los signos.

7. La última década ha sido testigo de un último giro en los marcos de lo real, uno que denota una frustración con los tres posicionamientos que lo preceden. Primero, la crítica de la ideología ya estaba bajo ataque debido a la autoridad que parecía arrogarse. Como gran parte de la teoría posestructuralista, buena parte del arte posmodernista había disputado esa autoridad, pero este desafío pronto fue entendido como un desgaste de la capacidad misma de afirmar una verdad o postular una realidad en absoluto, y entonces fue cuestionado como una forma de nihilismo. (La crítica de la representación, central tanto al posestructuralismo como al posmodernismo, también se vio mancillada cuando la derecha se la apropió más tarde para sus propios fines, por ejemplo en la afirmación de que el calentamiento global es una "mera construcción"). Por último, el marco traumatofílico de lo real volvió a poner la autoridad sobre la mesa, en la poderosa forma del sujeto como testigo (o incluso como sobreviviente), pero este desarrollo acarreó su propio problema, pues ¿cómo ha de cuestionarse a su vez tal autoridad? Bruno Latour emergió como un escéptico prominente de los tres marcos de lo real, en especial con respecto a la negatividad que cada uno de ellos parecía fomentar a su modo. En contra de esta crítica destructiva, propuso su propia figura benevolente:

"El crítico no es quien desmiente, sino quien une. El crítico no es quien levanta la alfombra de debajo de los pies de los ingenuos creyentes, sino quien ofrece a los participantes arenas para reunirse. El crítico no es quien va desordenadamente del antifetichismo al positivismo como el borracho iconoclasta dibujado por Goya, sino aquel para quien algo, si es construido, es por lo tanto frágil y necesita mucho cuidado y precaución".¹¹

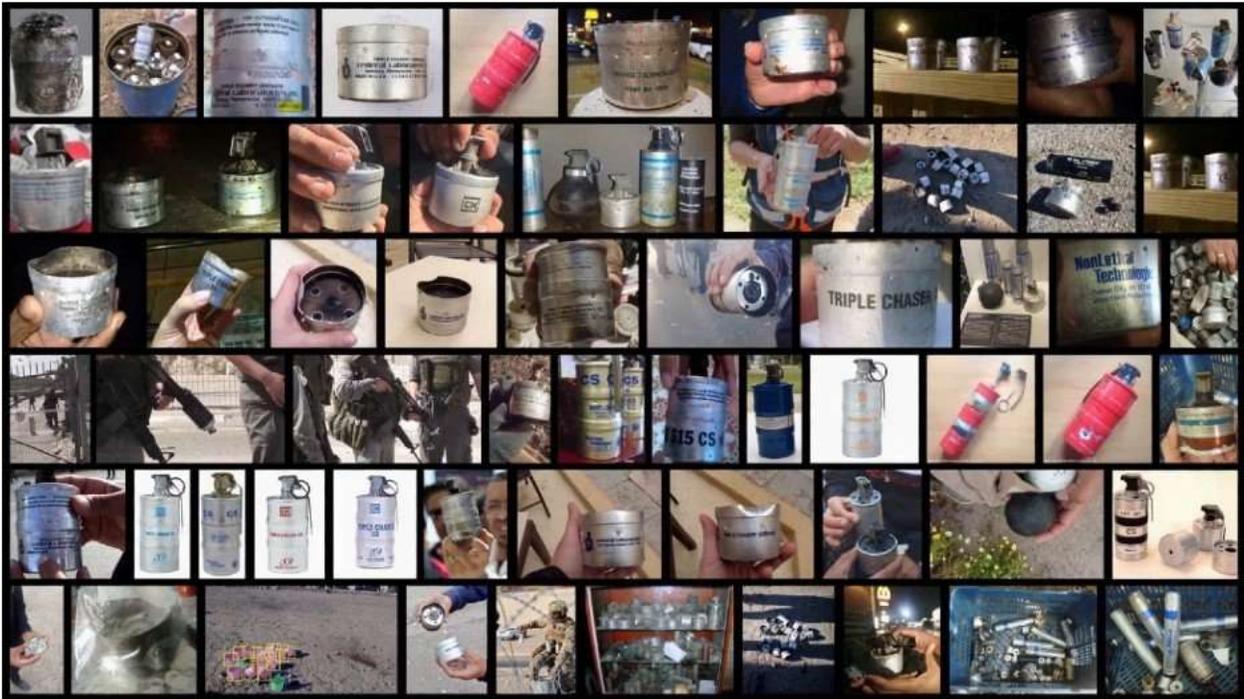


Trevor Paglen, «They Watch the Moon», 2010.

8. Este desplazamiento, por el que lo real ahora es visto como una frágil construcción que debe tratarse con cuidado y precaución, es evidente en prácticas documentales recientes, una categoría que a menudo era un mal objeto tanto para la crítica de la ideología como para el arte

posmodernista (sin mencionar la teoría posestructuralista). Brecht puede representar a la primera —de nuevo, “Una foto de las fábricas de Krupp o AEG apenas nos instruye sobre tales instituciones”— mientras que Martha Rosler, en nombre del segundo, consideró la fotografía documental como un “sistema descriptivo inadecuado”. Hoy, sin embargo, esta crítica del documento ha sido ampliamente asimilada y muchos artistas han pasado de una postura de deconstrucción a una de reconstrucción, es decir, al uso del artificio para recuperar el modo documental como un sistema crítico eficaz, si es que no un sistema descriptivo adecuado. (En líneas generales, esta es la postura epistemológica de Harun Farocki, Hito Steyerl y Trevor Paglen, entre otros). En gran medida, este desplazamiento fue una respuesta a la intensificación del control por parte de corporaciones y gobiernos —mediante imágenes satelitales y minería de datos— de lo que se nos ofrece en primer lugar como real —aquello que puede ser representado, conocido, puesto en disputa, probado— a todas las escalas, del píxel individual a vastas aglomeraciones de *big data*. Con tal control, eventos que son criminales o catastróficos (guerras secretas, campañas genocidas, ocupaciones de territorios, desastres ambientales, maltrato de refugiados, centros de detención, ataques con drones, etcétera) pueden ser parcial o totalmente bloqueados a la vista.¹² Se vuelve entonces imprescindible reconstruir estos eventos tan convincentemente como sea posible a través de nuevos y antiguos medios (algunos de los cuales fueron cuestionados en la crítica inicial de lo documental). Eyal Weizman ha llamado a este modelado de lo real “arquitectura forense” y apunta a un giro desde una política del testigo, basada en el “testimonio individual” y que apunta a la “empatía con las víctimas” (lo que corresponde a nuestro marco traumatofílico de lo real), hacia una política de defensa de los derechos humanos emprendida como “un proceso de materialización y mediatización”.¹³ Esta práctica forense rescata, monta y secuencia representaciones fragmentarias para captar en imágenes y narrar eventos en disputa; estos artefactos pueden luego ser utilizados como evidencia en tribunales judiciales así como en tribunales de opinión. (Mientras que Latour habla de “arenas”, Weizman habla de “foros”, que también pueden incluir instituciones artísticas, y nos recuerda que el latín *forensis* significa “perteneciente al foro”). A primera vista, este giro puede interpretarse como neo-brehtiano (“hay que *construir* algo, algo artificial, fabricado”), pero las obras relevantes (de nuevo, Farocki, Steyerl, Paglen *et al.*) están menos interesadas en exponer una realidad dada detrás de una representación que en reconstruir una realidad ocluida, o en apuntar hacia una realidad ausente por medio de la representación.¹⁴





Stills de «Triple Chaser», 2019, Forensic Architecture/Praxis Films.

9. Esta recalibración epistemológica también se encuentra activa en la literatura reciente. Las ficciones en cuestión no expresan un “hambre de realidad” como proclamara David Shields; es decir, no reclutan la experiencia real para reanimar la escritura de novelas en un intento de superar el < >
< >
 arismo vida-arte. En cambio, hacen también gran uso del artificio, no para desmitificar o interrumpir lo real sino para volver a hacer realidad lo real, volver a hacerlo eficaz, sentido de nuevo como tal. Consideremos la novela *Residuos* (2005) de Tom McCarthy. En ella, un objeto desconocido caído del cielo se estrella contra un narrador inno-
 mbrado y, en consecuencia, este recibe una cuantiosa suma de dinero de una aseguradora. Luego gasta esta gran suma en contratar actores para representar, reiteradamente, sus memorias fragmentarias de escenas que parecen relevantes para el evento. Bloqueado afectivamente por su trauma, pone en escena estos episodios para experimentarlos como si fuera por primera vez, y a medida que crece su desesperación estas reconstrucciones se vuelven cada vez más violentas. Por un lado, *Residuos* gira en torno a lo real como residuo traumático; en términos lacanianos, narra un “encuentro perdido” con lo real que, por perdido, sólo puede ser repetido.¹⁵ Por otro lado, la repetición de las escenas se dedica a hacerlas realidad, no a simularlas ni mucho menos a desrealizarlas. La adaptación fílmica de la
<https://www.revistaotraparte.com/discusion/op-traducciones-1-ficciones-reales-alternativas-a-los-hechos-alternativos/>

novela realizada en 2015 captura esta repetición-compulsión a la perfección; su director, el artista Omer Fast, explora también en sus demás obras este marco mixto de lo real, que oscila entre el traumatofílico y el reconstructivo.¹⁶

10. Thomas Demand también ha propiciado este posicionamiento mixto de lo real. Como es sabido, construye sus fotografías a partir de modelos basados en imágenes halladas —fuentes de noticias, postales y otros— de un modo que complica la oposición discursiva entre representaciones indiciales y construidas. Demand toma la mediación del mundo por imágenes como un dato y asume que nosotros también; aquí, además, el fin no es desmitificar o deconstruir lo real sino activarlo. Consideremos una obra conocida: *Bathroom* (1997), que muestra una vista oblicua de una bañera de porcelana empotrada en azulejos azules. En 1987, Uwe Barschel, el ministro presidente del estado alemán de Schwelwig-Holstein, fue encontrado muerto en un baño de hotel como ese; de hecho, Demand basó su imagen en la foto tomada por el periodista que descubrió el cuerpo. Barschel, una figura en ascenso en la Unión Demócrata Cristiana de Alemania, estaba involucrado en una investigación secreta de un opositor político y la causa de su muerte —originalmente caratulada como suicidio— sigue sin conocerse. Esta información altera nuestra reacción frente a la imagen: de repente la puerta abierta, la cortina corrida, la alfombra arrugada y la bañera llena se leen como posibles signos de que algo sucio ocurrió. Sin embargo, *Bathroom* también es fiel a la absoluta banalidad de su fuente. “Lo decisivo”, ha señalado Demand, “son los rastros imprecisos que los incidentes dejan en los medios [que los transmiten]”. Por una parte, esta imprecisión produce en nosotros una distracción, “una sensación muy difusa de opacidad”; por otra, vuelve posible que estos rastros de incidentes se “claven en la memoria”, que Demand considera colectiva tanto como individual. Tales son los rastros imprecisos de lo real que es capaz de evocar en los detalles obtusos de sus fotografías. Aquí, contra Barthes, el *punctum* no es involuntario: debe ser construido para que lo real se efectivice como tal.¹⁷



Thomas Demand, «Bathroom», 1997. Uwe Barschel en el Hotel Beau-Rivage, Ginebra, 11 de octubre de 1987.



11. La repetición obtiene una nueva valencia en esta recalibración epistemológica. De pinturas pop a composiciones fotográficas, las imágenes en serie típicamente demostraban cómo el mundo del espectáculo se convertía en simulacro, donde las representaciones parecían flotar, mediante la repetición, libres de referentes y significados por igual. Esta perspectiva cambió con el marco traumatofílico; allí la repetición volvió a dedicarse a lo real, ahora entendido en un sentido lacaniano. Últimamente, sin embargo, se ha producido un nuevo cambio en la ficción y el arte: la repetición no se encuentra del lado de la simulación, pero tampoco gira en torno a un pasado traumático; en cambio, su propósito es el de producir una interrupción, una grieta o un

intervalo que permita entrever una realidad diferente. Consideremos *10:04* (2014) de Ben Lerner, quien abre su novela con un epígrafe de Benjamin: “Hay un proverbio jasídico sobre el mundo venidero que dice que allí todo estará dispuesto igual que aquí [...] Todo será igual que aquí, sólo un poco distinto”.¹⁸ El narrador, que es Lerner sólo un poco distinto, repite episodios de su vida también de esta manera, “un poco cambiado, un poco cargado”, cargados como reales mediante la repetición, o mejor, mediante la coincidencia.¹⁹ Intermitentemente, mientras el narrador hace esto también reflexiona sobre cómo tal coincidencia puede ser transformadora. Por ejemplo, sobre la mano parcialmente transparente de un santo en una pintura decimonónica de Jules Bastien-Lepage, el narrador comenta: “Es como si la tensión entre el mundo metafísico y el físico, entre dos ordenes de temporalidad, produjera un problema técnico en la matriz pictórica; el fondo se traga los dedos”.²⁰ Su *exemplum* de estos pliegues en el espacio-tiempo es *The Clock* (2010), de Christian Marclay, un video digital que recorre veinticuatro horas de fragmentos de películas, cada uno ligado a un momento preciso, que casi siempre se registra en un reloj representado en el material de archivo. Lerner toma el título de su novela del fragmento que corresponde a las 10:04 pm, el momento en que un relámpago impacta la torre del reloj en *Volver al futuro* (1985). El narrador extrae aquí su propia conclusión:

“Había oído describir *The Clock* como el derrumbe definitivo del tiempo ficción en el tiempo real, como una obra pensada para borrar la distancia entre el arte y la vida, la fantasía y la realidad. Pero [...] para mí dicha distancia no se había borrado en absoluto; si bien la duración de un minuto real y un minuto de *The Clock* eran matemáticamente indistinguibles, no obstante eran minutos de mundos distintos [...] era plenamente consciente de que con un solo día podían construirse muchos días distintos, sentía más la posibilidad que el determinismo, el destello utópico de la ficción”.²¹

12. Tacita Dean también produce una falla en la matriz en su película *Event for a Stage* (2015). Un hombre recorre un escenario mientras unas personas entran a un auditorio; suponemos que él es un actor y ellos, la audiencia. El hombre habla de una gran tormenta; sus líneas, de *La tempestad*, nos señalan que la ilusión será uno de los temas del evento. Sin embargo, la película revela no sólo su escenario, sino también su producción: hay cambios abruptos de una cámara a otra (que el actor señala), así como de una puesta en escena a otra. (Dean construyó su película sobre la base de cuatro presentaciones, cada una con diferentes vestuario y peinados). A veces el actor interactúa con una integrante de la audiencia (la propia Dean) que le refresca la memoria con notas; otras veces abandona el escenario completamente. En tales momentos, la cuarta pared (que el actor llama “una membrana”) no se rompe, sino que se estira: la vida no se mete en el arte, más bien el arte se expande para comprender acciones, pensamientos y sentimientos que están más allá del ámbito usual del teatro. Estos momentos incluyen confusiones que parecen genuinas (en un momento el actor exclama “no sé qué es esto”), así como afirmaciones que parecen autobiográficas (la línea entre lo vivido y lo interpretado se borra también). El actor habla de la demencia de su madre (ella repite cosas) y de la “relación no convencional” de su padre con “personajes de series de televisión”, pero entonces nos damos cuenta de que el actor comparte con ellos las vacilaciones mentales y las relaciones no convencionales y que nosotros también (especialmente como espectadores de *Event for a Stage*). Aquí, nuevamente, la vida no se mete en el arte, ni el mundo se convierte en escenario; más bien la imbricación de ambos se explora como una condición que es tan común como compleja. Si hacia el principio *Event for a Stage* cita *La tempestad*, hacia el final cita “Sobre el teatro de marionetas” (1810), el gran relato de Heinrich von Kleist que pondera la “gracia” igual y opuesta alcanzada por Dios y las marionetas; el primero mediante la conciencia total, las segundas por su completa ausencia de ella. ¿Cuál es su relación con la autoconciencia?, le pregunta Dean al actor. ¿Alguna vez siente pánico escénico? ¿Puede llegar a olvidarse de la mirada de la audiencia que se posa sobre él? Responde ambiguamente que, como todos los actores, se vuelve real solo a través de un “gran texto”, pero que, como “buenos padres”, los buenos actores pueden proveer el espacio-tiempo para un hacer creer que es real.

13. “La mentira describía mi vida mejor que la verdad” dice (o imagina que dice) el narrador en *10:04*. “El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte”, declama el actor (quizás en nombre del artista) en *Event for a Stage*.²² Estas declaraciones no son ocurrencias à la Oscar Wilde que deleitan en su paradoja y propugnan estilo, sino más bien propuestas sobre cómo el artificio, el destello utópico de la ficción, puede ponerse al servicio de lo real. Aun así, dos preguntas persisten. Primero, ¿qué trae consigo este último desplazamiento en los marcos de lo real? ¿Puede que el deseo de abrir alternativas futuras sea, en parte, una respuesta al dominio de los futuros financieros, esto es, a la realidad de que, en un mundo gobernado por el capitalismo financiero, el tiempo presente siempre está hipotecado a un tiempo por venir (un tiempo que en realidad nunca llega)?²³ Segundo, ¿qué relación guardan las ficciones reales repasadas aquí con los “hechos alternativos”? y ¿podrían las primeras ser utilizadas para desafiar a las segundas de un modo que evada el mero repliegue en un marco positivista de lo real?

Hal Foster enseña en la Universidad de Princeton. Su libro más reciente es *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle* (Londres, Verso, 2020).

Este ensayo se publicó originalmente en la revista *Artforum* en abril de 2017 con el título “Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts”. Se incluyó más tarde en Hal Foster, *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle* (Londres, Verso, 2020). Se publica aquí por primera vez en

< con autorización del autor y de Verso Books.

>

Traducción: Matías Borg Oviedo.

Notas

¹ Ver Alexander Kluge y Oskar Negt, *History & Obstinacy*, ed. Devin Fore, trad. Richard Langston *et al.* (Nueva York, Zone Books, 2014) y Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. Tomás Segovia (Madrid, Visor, 1989). Existen otros marcos de lo real (por ejemplo, el realismo especulativo) que no tengo en cuenta aquí, y hay más coincidencias en las que discuto de las que puedo dar cuenta en un repaso cronológico como este.

² Ver Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez (Ciudad de México, Siglo XXI, 1999). Ricoeur sólo usa la frase exacta luego, en una retrospectiva de este texto. V. tb. Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago, University of Chicago Press, 2015).

³ B. Brecht, citado en Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre (Buenos Aires, Taurus, 1989), p. 81. Benjamin redobla este ataque en "El autor como productor" (1934). En ambos casos el blanco principal es Albert Renger-Patzsch, pero su trabajo es más diferenciado de lo que Benjamin o Brecht se permiten. Ver Michael W. Jennings, "Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic", en *October*, N° 93 (verano de 2000), pp. 23-56.

⁴ Roland Barthes, "Changer l'objet lui-même", en *Esprit*, N° 402 (4) (abril de 1971), pp. 613-616.

⁵ Roland Barthes, "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano (Barcelona, Paidós, 1994), p. 179-187.

⁶ Roland Barthes, *S/Z*, trad. Nicolás Rosa (Buenos Aires, Siglo XXI, 2004), p. 45.

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja (Buenos Aires, Paidós, 1990), p. 64.

⁸ Ver el ensayo homónimo de mi libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid, Akal, 2001). Para bien o para mal, *La cámara lúcida* ha dominado largamente la reflexión teórica sobre fotografía; desde luego, su énfasis en la especificidad del medio y la subjetividad traumática distrajo a muchos de nosotros del campo sociohistórico de la fotografía. Barthes reconoce este campo, que llama *studium*, pero su corazón pertenece al *punctum* (ve el *studium* como un despliegue de signos convencionales). Entonces su lectura traumatofílica de la fotografía también restringe su temporalidad al pasado, la cual nos afecta, pero a la que a su vez no podemos afectar. Esta mirada limita a la fotografía como medio de reflexión histórica; también reduce su potencial tanto para la crítica como para la construcción, aspectos que habían ocupado el primer plano de los debates fotográficos en la Europa de entreguerras, sin mencionar la obra reciente de Allan Sekula.

⁹ *Periodizar los 60*, trad. Clara P. Klimovsky (Córdoba, Alción, 1997), p. 63.

¹⁰ Nuevamente, esta condición fue evocada por el arte y la ficción abyectos con su propia versión de realismo.

¹¹ Bruno Latour, "¿Por qué se ha quedado la crítica sin energía? De los asuntos de hecho a las cuestiones de preocupación", trad. Antonio Arellano Hernández, en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, N° 11 (mayo-agosto de 2004), p. 44.

¹² Los historiadores de las ciencias Robert N. Proctor y Jimena Canales sostienen que la agnotología —el análisis de cómo no conocemos o, mejor, cómo se nos impide que conozcamos— es un complemento necesario de la epistemología.

¹³ Ver Yve-Alain Bois, Michel Feher y Hal Foster, "On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman", en *October*, N° 156 (primavera de 2016), pp. 120-121. Ver

también Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* (Nueva York, Zone Books, 2017). Este desplazamiento del testimonio es sólo parcial, como evidencia un reciente proyecto de la agencia de investigación *Forensic Architecture* que modela, con la ayuda de sobrevivientes, la prisión de Saydnaya, un "agujero negro" donde, de acuerdo con un informe de Amnistía Internacional, el gobierno sirio ha asesinado a cerca de trece mil sirios desde 2011.

En llama a esta práctica "geografía experimental". Pariente de la arquitectura forense, involucra el indexado de espacios que no pueden ser fácilmente documentados o que son eliminados de la representación; a menudo en sus fotografías esto se registra en la (in)forma de borrosidad.

¹⁵ Ver Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (Buenos Aires, Paidós, 1987). V. tb. Tom McCarthy y Simon Critchley, "The Manifesto of the International Necronautical Society", en *The Times* (14 de diciembre de 1999), p. 1.

¹⁶ Sobre reconstrucciones en arte contemporáneo, ver la coda a Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Londres, Verso, 2017).

¹⁷ Ver "A Conversation Between Alexander Kluge and Thomas Demand", en Beatriz Colomina, *Thomas Demand*, catálogo de la exhibición (Londres, Serpentine Gallery, 2006), pp. 51-114. A veces con Demand, como con Gerhard Richter, es el blanco o la borrosidad, no el detalle, lo que adquiere una cualidad puntual. En su escritura *sui generis*, Kluge puede ser considerado como un precursor de las ficciones reales aquí en cuestión. Sobre este punto, ver Ben Lerner, "Angels and Administration: An Interview with Alexander Kluge", en *The Paris Review* (2 de febrero de 2017).

¹⁸ Walter Benjamin, "Al sol", en *Cuadros de un pensamiento* (Buenos Aires, Imago Mundi, 1992), p. 133. (La traducción que usa Lerner difiere ligeramente de esta). V. tb. la última de sus "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, cit.

¹⁹ Ben Lerner, *10:04*, trad. Cruz Rodríguez Juiz (Barcelona, Reservoir Books, 2015).

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.* Los surrealistas también estaban interesados en este "derrumbe definitivo"; de hecho, André Breton definió "lo maravilloso" en estos mismos términos. Sin embargo, el narrador de *10:04* está preocupado por separar la "belleza convulsiva" de los surrealistas de lo asombroso al que estaba atado; esto es, en redireccionar la coincidencia del pasado traumático hacia un futuro imprevisto.

²² Esta línea es una cita de Robert Filliou.

19 AGO, 2021

²³ Joseph Vogl ha llamado a este desarrollo un "asalto del futuro sobre el resto del tiempo"; ver *El espectro del capital*, trad. Florencia Martín (Madrid, Cruce, 2015).

 Facebook 0  Twitter 0  Google+ 0  WhatsApp  Telegram  Email 3 

La lección del maestro. Cinco años sin Ricardo Piglia

DISCUSIÓN

Graciela Speranza

13 ENE

Conocí a Ricardo Piglia en el primer seminario que dictó en la Universidad de Buenos Aires en 1990, dedicado a tres grandes escritores argentinos que...

[LEER MÁS](#)

Occidente después de la lluvia. A cien años de 1922

DISCUSIÓN

Marcelo Cohen

6 ENE

Sobre la teoría de las probabilidades hay un chiste maligno. Un científico le dice a un millonario que si pone cien monos con tizas y libros frente...

[LEER MÁS](#)

¿En qué momento se jodió el rock argentino? A propósito de algunos libros recientes

DISCUSIÓN

Pablo S. Alonso

6 ENE

El primer álbum de rock argentino grabado en los hoy célebres Estudios Panda fue, en 1982, el debut de Los Abuelos de la Nada, producido por Charly...

[LEER MÁS](#)
